A. Pupin 1916

DIE CARTONS

VON

PETER VON CORNELIUS

IN DEN SÄLEN

DER

KÖNIGL. AKADEMIE DER KÜNSTE

ZU BERLIN.

VON

HERMAN GRIMM.

BERLIN.

VERLAG VON WILHELM HERTZ.

(BESSERSCHE BUCHHANDLUNG.)

1859.

DIE CARTONS

VON

PETER VON CORNELIUS

IN DEN SÄLEN

DER

KÖNIGL. AKADEMIE DER KÜNSTE

ZU BERLIN.

VON

HERMAN GRIMM.

BERLIN.

VERLAG VON WILHELM HERTZ.

(BESSERSCHE BUCHHANDLUNG.)

1859.

INHALT.

Carton		Carton	
Nr. 1	Seite 10	Nr. 26	Seite 36
- 2	- 14	- 27	- 36
- 3	- 15	- 28	- 36
- 4	- 32	- 29	- 36
- 5	- 32	- 30	- 36
- 6	- 19	- 31	- 36
- 7	- 20	- 32	- 36
- 8	- 19	- 33	- 36
- 9	- 17	- 34	- 36
- 10	- 17	- 35	- 36
- 11	- 18	- 36	- 36
- 12	- 19	- 37	- 37
- 13	- 18	- 38	- 37
- 14	- 22	- 39	- 33
- 15	- 23	- 40	- 40
- 16	- 24	- 41	- 43
- 17	- 25	- 42	- 41
- 18	- 29	- 43	- 45
- 19	- 25	- 44	- 41
- 20	- 27	- 45	- 43
- 21	- 32	- 46	- 44
- 22	- 31	- 47	- 43
- 23	- 32	- 48	- 43
- 24	- 32	- 49	- 45
- 25	- 36	- 50	- 46

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/diecartonsvonpet00grim

Wenn in einer Gemäldegallerie ein Bild uns stehen zu bleiben reizt, ein Portrait zum Beispiel, dessen Züge sogleich in unsere Erinnerung sich einzugraben beginnen, ohne dafs wir wissen, warum, und ehe wir noch gefragt haben, wer es gemalt hat und wen es darstellt, so scheint wirklich in diesem Falle ein Kunstwerk in der reinsten Weise auf uns einzuwirken. Unmittelbar spricht das Lebendige zum Lebendigen. Es bedarf keines Hinweises vorher und keiner Erklärung für die Folge.

Wenn der Eindruck aber, den das Bild auf uns machte, uns zu ihm zurückzieht? Wenn wir zu fragen anfangen? Wenn wir erfahren, der Künstler, der es malte, sei ein grofser Meister gewesen, Michel Angelo vielleicht, und die Frau, welche er darstellte, eine Frau, deren Schicksal mit dem seinigen verknüpft war, Vittoria Colonna vielleicht? Das Bild wird jetzt eine Bedeutung für uns gewinnen, die es vorher trotz all unserer Hingabe an den reinen Genufs seiner Schönheit nicht besafs. Die Augen werden anders zu blicken scheinen, und die Schicksale des Meisters sowohl als der Fürstin wie ein wunderbarer Firnifs gleichsam über der Tafel liegen, durch den die Farben lebendiger leuchten als vorher.

Bei den Werken grofser Künstler ist die Kenntnifs der Umstände, unter denen sie arbeiteten, fast eine Be-

dingung für das wahre Verständniſs. Es ist ein durchdringender Geist denkbar, der, auch ohne ein Wort von den Schicksalen und der Zeit des Meisters zu wissen, bei der bloſsen Anschauung der Arbeit all diese Kenntniſs sogleich mitempfinge. Aber solche Genies sind fast ebenso selten als die groſsen Künstler selber. Für die Mehrzahl der Kunstfreunde bleibt es ein Gewinn, sich mittheilen zu lassen, was von Nachrichten zu erlangen war.

So besitzen wir denn die Lebensbeschreibungen groſser Dichter, Maler und Musiker, wie die von Königen, Feldherren und Staatsmännern. Durch vereinte Mühe Vieler ist zusammengetragen, was aufzutreiben war. Jedem Werke ist nun sein fester Platz angewiesen. An ihm gewinnt es jetzt eine symbolische Bedeutung für die Lebenstufe, auf der es der Meister malte, und wird zu einem Theile seiner gesammten Thätigkeit, die wir überschauen. Solche Studien haben etwas Erquickendes. Das Mittelmäſsige verschwindet, als existirte es nicht. Das Groſse erscheint natürlich, und das Geringste selber als ein wichtiger Theil des Groſsen, zu dessen Erklärung es beiträgt. Und für Jeden ist es eine Genugthuung, auch nur in einem unbedeutenden Punkte hier den allgemeinen Reichthum zu erhöhen. Die genauere Feststellung eines Datums bei Rafael, die Erklärung eines einzigen Wortes bei Dante wird der Gegenstand gewissenhaftester Arbeit.

Jedoch es pflegt eine solche Betrachtung ausgezeichneter Naturen erst dann zu beginnen, wenn sie nicht mehr am Leben sind. Nach ihrem Tode verbreitet sich über sie und ihre Werke das gleichmäſsige Licht, dessen wir bedürfen, um ein unbefangenes Urtheil zu

fällen. Bei ihren Lebzeiten überstrahlt das, womit sie momentan beschäftigt sind, zu sehr das Frühere. Auch ist ihr Privatleben nicht so offenbar, um unbefangen dasjenige daraus öffentlich hervorheben zu dürfen, was von einschneidender Wichtigkeit war. Daher denn der alte Satz, dafs Lebende selten richig erkannt und gewürdigt werden. Grofse Männer lieben ein zurückgezogenes Dasein. So lange sie leben, sind sie oft wie mythische Personen, die jeder nennt, aber keiner gesehen hat. Ihre Arbeiten sind zerstreut, ihre Freunde kennen sich nicht unter einander. Erst nach ihrem Verluste wird der Thron für sie errichtet, auf dem sie von nun an der Welt sichtbar bleiben.

Somit ist es also nur natürlich, wenn Cornelius wenig gekannt ist und seine Werke nicht selten mifsverstanden wurden. Jeder kennt seinen Namen und seinen Ruhm. Jeder weifs, dafs nicht verblendete, momentane Begeisterung, sondern das Urtheil der ersten Geister in Deutschland die Höhe bestimmt hat, auf der er über allen anderen deutschen Malern steht. Seine Thätigkeit aber überblicken Wenige. Es herrscht ein unbestimmtes Gefühl dessen, was er gethan hat und thut. Und die Verehrung der Meisten für seine Werke hat selten einen tieferen Grund, als dafs man sich angezogen sieht, die Darstellung zu ergreifen sucht, die innewohnende Macht empfindet, sich dann aber wieder abwendet, ohne über den Meister und dessen Bestreben zu rechter Klarheit gelangt zu sein.

Durch den glücklichsten Zufall wurde es jedoch möglich, für Cornelius jetzt eine Ausnahme von der allgemeinen Regel herbeizuführen. Man befand sich im Besitz seiner sämmtlichen Arbeiten. Endlich sind diese

alle auf einer Stelle vereinigt ausgestellt, nicht Copien sondern die Originale selber, und die 50jährige Thätigkeit des Mannes steht vor uns, wie noch niemals das Wirken eines Meisters in seinen schönsten Früchten vereinigt zu gleicher Zeit zur Anschauung gebracht werden konnte. Die Anfänge, die Uebergänge, die Vollendung treten deutlich heraus. Die Gestalt des Künstlers entsteht geistig vor unserer Seele, als lernten wir ihn zum erstenmale kennen, und der Ruhm den er erlangte und die Bewunderung der Besten, die ihn seit langen Jahren begleiteten, werden verständliche Dinge. Seine Werke, die der Grund und der Anfang der gesammten deutschen Kunst sind, müssen von nun an auch in den Augen derer, die von der geistigen Arbeit praktische Resultate fordern, jene gewichtige Bedeutung gewinnen, die sie als einen Theil des öffentlichen allgemeinen Reichthumes erscheinen läfst.

Cornelius ist 1783 in Düsseldorf geboren. Bei seinem Vater, welcher daselbst Gallerieinspector war, machte er die ersten Studien. Er zeichnete nach den Stichen des Marc Anton und Volpato. Die ältesten Kunstwerke, die er geliefert hat, sind kleine Silhouetten, welche er als siebenjähriges Kind sehr fein und geschmackvoll ausschnitt.

1799 starb der Vater. Die Familie war in dürftigen Verhältnissen. Cornelius hatte schon früh angefangen, sich durch Portraits, Malereien auf Kirchenfahnen und Kalenderkupfer Geld zu verdienen. Dennoch zeigte der Director der Düsseldorfer Akademie wenig Zutrauen zu seinem Talente, und rieth der Mutter, lieber ein Handwerk

für ihren Sohn zu wählen, ihn etwa Goldschmidt werden zu lassen. Aber die Frau sah mehr als die andern und setzte die Sache durch.

In den französischen Zeiten wurde die Düsseldorfer Gallerie nach München geflüchtet. Zugleich aber kamen durch die Secularisirung der geistlichen Güter eine Masse deutscher Bilder aus dem 15. und 16. Jahrhundert neu ins Tageslicht und in Umlauf. Man erkannte ihren Werth und begann zu sammeln. Wallraff, der letzte Rector der Universität zu Cöln, legte seine Sammlung an, die jetzt noch in seiner Vaterstadt ist, die Brüder Boisserée brachten die Gemälde zusammen, welche später nach München kamen. Diese Schätze begannen auf die Künstler zu wirken, Cornelius wurde im höchsten Grade von ihnen angezogen.

Durch Wallraff erhielt er den Auftrag, die Kuppel der St. Quirinskirche in Neufs zu malen. Er erfand hier Compositionen der grofsartigsten Gestalt, die er Grau in Grau auf die Wand malte. Leider nur mit Wasserfarbe, so dafs das Werk heute im schlechtesten Zustande ist. Er war damals 19 Jahre alt. Nun wollte er nach Italien. In Frankfurt aber hielten ihn seine Freunde fest; er hatte die Compositionen zum Faust begonnen und man überredete ihn, dieselben zu vollenden ehe er nach Rom abreiste. Durch dieses Werk trat er zuerst vor das grofse Publikum.

Goethe erzählt, im Jahre 1811 sei Sulpiz Boisserée (der jüngere Bruder) mit einer Sammlung von Kupferstichen und Zeichnungen in Weimar angekommen und habe die dortige Kunstanschauung auf das Mittelalter hinzulenken gesucht. Unter diesen Blättern befanden sich auch Arbeiten von Cornelius. Wir bewunderten,

schreibt Goethe, in jenen Federzeichnungen den alterthümlich tapferen Sinn und die unglaubliche technische Fertigkeit mit welcher er ausgesprochen wurde. Natürlich konnte sich Goethe, der seine festen durch langjährige Kenntnifs bekräftigten Ansichten über die Kunst und eine ausgebreitete Erfahrung hinter sich hatte, nicht in so hohem Grade begeistert fühlen wie jene Kunstfreunde und Genossen am Rheine, welche die gesammte Renaissance am liebsten ganz ignorirt hätten, und es für möglich hielten, an die alten Bestrebungen neu anzuknüpfen. Heute fühlen wir klar, wie sehr sie irrten und wie berechtigt Goethe's Zurückhaltung war, damals aber lebte nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Wissenschaft, der Poesie und in den politischen Bestrebungen das Mittelalter neu auf. Das Wunderhorn wurde herausgegeben. Die Kenntnifs des Altdeutschen zur Wissenschaft erhoben und alles dies mit dem Hafs gegen die Franzosen in Verbindung gebracht, welche das Land inne hatten. Das war die Blüthezeit der sogenannten romantischen Schule in Deutschland. Tieck, die Schlegel, Arnim, Brentano mit vielen andern wirkten damals litterarisch auf die öffentliche Meinung ein.

Auch die Compositionen zu den Nibelungen entsprangen dieser Stimmung, Cornelius' zweite grofse Arbeit, die er in Rom, wohin er im Jahre 1811 abging, vollendete. Dies sind die ältesten Sachen seiner Hand, von denen hier einiges ausgestellt ist. **No. 1.**

1. Siegfried fängt einen Bären und läfst ihn, um das Gesinde zu erschrecken, im Hause los.

2. Die Ankunft Siegfrieds und seiner Gemahlin Chrimhild in Worms, wo sie den König Günther, Chrimhilds Bruder, besuchen. Chrimhild begrüfst von Brun-

hild, Günthers Gemahlin, welche, von Siegfried tödtlich beleidigt, die Gelegenheit, sich zu rächen, ersehnt.

3. Hagen, der Siegfried tödten will, entlockt Chrimhild das Geständnifs, an welcher Stelle er verwundbar sei. Er müsse es wissen um im Kampfe schützend neben ihm zu stehn. Als Siegfried sich in Drachenblut gebadet, sagt sie, sei ihm zwischen den Schultern ein Lindenblatt kleben geblieben. Da sei die verwundbare Stelle. Sie wolle mit Seide da ein Zeichen in sein Gewand nähen.

4. Sie ziehen auf die Jagd. Siegfrieds Abschied von Chrimhild.

5. Siegfried tödtlich getroffen im Walde, schlägt Hagen mit dem Schilde, da ihm die Waffen heimlich fortgetragen sind. Hinten der König und seine Leute, welche die That mit ansehn.

Diese Scene wird in dem grofsen Gedichte etwa so beschrieben:

Wüthend sprang er vom Brunnen auf. Es stak ihm
Tief im Rücken der Speer; vergebens sucht' er
Bogen und Schwert und fand sie nicht; da griff er
Endlich den Schild, das einzige was zur Hand war.
Tödtlich verwundet fafst' er ihn dennoch kräftig,
Stürzte sich los auf Hagen und mit dem Rande
Schlug er auf ihn, dafs springend die Edelsteine
Los aus dem Schilde sich lösten und er entzwei sprang.
Schlug ihn zu Boden dafs der Boden erdröhnte
Rings im waldigen Thal. So mächtig schlug er,
Wär' ihm sein Schwert nur zu Handen gewesen, er hätte
Hagen getödtet; doch da packte der Tod ihn.
Wankend fühlt' er die Kräfte zergehn. Sein Antlitz
Trug in bleicher Farbe des Todes Zeichen,
Nieder sank in die Blumen da Chrimhildens
Mann und es strömte das Blut aus seinem Herzen.

6. Chrimhild erblickt den Leichnam.

7. Das Titelkupfer, durch welches zugleich das ganze Werk Niebuhr gewidmet wird, der preufsischer Gesandter in Rom war.

Ich habe die Verse hergesetzt, um auf eine Eigenthümlichkeit hinzuweisen, die hier zum erstenmale zu Tage tritt und später oft wiederkehrt. Cornelius kümmert sich nicht um die Einzelnheiten der Beschreibung. Er erfindet die Scene neu. Hagen schiefst einen Pfeil ab, statt den Speer zu werfen, und entflieht, statt zu Boden geworfen zu werden; auch steckt Siegfried natürlich nun kein Speer sondern der Pfeil in der Wunde. Cornelius erlaubt sich hier was jedem Dichter erlaubt ist. Er nimmt das Gedicht nur als die Grundlage, auf der seine Phantasie nach Belieben die Dinge wendet, bis sie zu Gestalten werden, die er nun wieder nach seinem Belieben handeln läfst.

Diese Zeichnungen sind im Besitz der Reimer'schen Buchhandlung, in deren Verlage sie erschienen. Gestochen hat sie Ruscheweih.

Als Cornelius in Rom eintraf, fand er Overbeck und andere dort bereits ansässig. Eine rückhaltslose Hingabe an ihre Kunst war den in Rom verbundenen deutschen Künstlern gemeinsam. Sie wollten nicht erwerben, sondern vorwärts kommen. Eine allseitige geistige Ausbildung erstrebten sie. Sie lasen die Dichter. Der Ernst, mit dem sie die Kunst betrieben, war ein so heiliger und ein so weltlicher zugleich, beide Worte im besten Sinne genommen, dafs daraus dann in der Folge jene Resultate entstehen konnten, die wir in ihrer gesammten Wirkung die neuere deutsche Kunstentwickelung nennen. Hier in Berlin fühlt man das vielleicht am wenigsten.

In anderen deutschen Städten, wo Künstler sind und Kunst getrieben wird, empfindet man sogleich, dafs alles Gute, jede solide Unterlage, den Anstrengungen jener Zeit zu verdanken ist, und dafs Cornelius wiederum gröfser und stärker war als alle andere. „Es ist unmöglich, schreibt er selbst, den Kreis geistiger Entwickelung während meines Aufenthaltes in Rom in so kurzen und dürftigen Notizen darzustellen, aber ich darf sagen, es wurden die Bahnen von Jahrhunderten durchkreist. Ich spreche nicht blofs von mir, sondern von jenem Verein von Talenten, die getragen von Allem, was das Vaterland und Italien Heiliges, Grofses und Schönes, was der begeisternde Kampf gegen französische Tyrannei und Frivolität in allen bessern Gemüthern so tief aufregte, damals in so reichem Mafse darbot.“ Diese Worte sind als Facsimile seiner Handschrift im Werke des Grafen Raczynsky zu finden.

Cornelius' Sache war die Oelmalerei nicht. Seine Gedanken bedurften eines anderen Ausdrucks. Das einzige Oelbild, das Raczynsky von ihm kannte als er sein Buch schrieb, war eine Grablegung von geringer Dimension, welche damals in Rom entstand und von Thorwaldsen gekauft wurde. Jetzt besitzt der Graf selbst, was Cornelius in viel späterer Zeit in Oel vollendete.

Cornelius suchte mit seinen Freunden die Frescomalerei wieder zur Anwendung zu bringen. Dazu mufste sie so gut wie neu entdeckt werden. Sie erfordert eine lange Erfahrung. Die Farben werden nafs auf den eben aufgetragenen Kalkgrund gebracht und verändern sich wenn sie trocken sind. Deshalb mufs man genau wissen, was man thut. Aber diese Malerei ist haltbarer als jede andere. Leonardo da Vinci hatte sein berühmtes Abend-

mahl in Mailand mit Oelfarben auf eine von ihm erfundene Unterlage gemalt. Während dies Werk jetzt beinahe ganz zerstört ist, haben sich an den Wänden desselben Klostersaales Frescobilder, die gleichzeitig von einem anderen Künstler ausgeführt wurden, frisch erhalten.

Diese Studien, die alte monumentale Malerei wieder zu beleben, unterstützte Bartholdi, damals preufsischer Consul in Rom, der in seinem, ihm nicht einmal zugehörigen Hause, Overbeck, Veit, Schadow und Cornelius die Geschichte Josephs in Fresco an die Wände malen liefs. Von Cornelius sind zwei Gemälde, die Deutung des Traumes vor Pharao, und die Wiedererkennung der Brüder. Der Carton dieser zweiten Composition ist im Besitz der hiesigen Akademie der Künste und ausgestellt. **No. 2.**

Hier zeigt sich nur noch ein Anklang an die Auffassung, die in den Nibelungen die herrschende war. Die Zeichnung ist mit der erdenklichsten Sorgfalt vollendet. Die reinste Hingabe an die Formen der Natur sehen wir mit einer Fähigkeit, sie wiederzugeben, gepaart, die erstaunlich ist. Der Ausdruck in den Gestalten und Köpfen der Brüder ist unmittelbar erkenntlich. Alle Nüancen erwartender Furcht und Verlegenheit unterscheidet man. Und die aufspringende Freude Benjamins begegnet der verhaltenen Rührung Josephs so schön, dafs sich keine treffendere Darstellung dieser Scene denken läfst.

Die Figur im Hintergrunde, links hinter dem Stuhle Josephs, soll die Züge Bartholdi's tragen. A. Hoffmann hat diese Composition gestochen; Amsler, der zu den römischen Genossen jener Zeiten zählte, die Traumdeutung.

Später beabsichtigte man, diese Frescen auf Leinewand zu übertragen und nach Berlin zu schaffen, allein wegen der vielen Tempera-Retouchen, die sich losgelöst hätten, mufste es aufgegeben werden. In Rom gehört das Haus in der Via Sixtina zu den ausgezeichneten Sehenswürdigkeiten.

Die dritte Hauptarbeit sollte hiernach die Ausmalung der Villa Massimi sein. Overbeck, Schnorr und Cornelius wurde sie übertragen. Jeder hatte einen der grofsen italienischen Dichter zur Darstellung zu bringen. Overbeck Tasso, Schnorr Ariost, Cornelius Dante. Er wollte das Paradies zum Inhalte eines Deckengemäldes machen. Der Entwurf des Ganzen, eine colorirte Zeichnung, ist im Besitz des Königs von Sachsen. Von den Cartons wurden drei fertig. Einer verschwand, ein zweiter befindet sich in Düsseldorf, der dritte hier ausgestellte gehört dem Herrn Geheimerath Brüggemann. **No. 3.**

Auch hier ist die Manier noch fein und behutsam. Es sieht aus wie eine sehr grofse Bleistiftzeichnung. Das Bild ist getheilt. Links steht Dante an Beatricens Hand vor den Pforten des Paradieses, rechts sitzen Adam, der Repräsentant der ganzen Menschheit, Moses, der erste Gesetzgeber, Paulus, der am kräftigsten wirkende Verbreiter des Christenthums, und Stephanus, der erste Märtyrer. Mit bestimmten Stellen des grofsen Gedichtes scheint diese Zusammenstellung nicht in Verbindung zu stehen.

Zur Ausführung der Entwürfe kam es jedoch nicht. Der Kronprinz von Bayern gewann Cornelius für die Ausmalung der Glyptothek. Veit trat an seine Stelle in der Villa Massimi und machte neue Compositionen zu der Arbeit. Zu gleicher Zeit aber mit den Münchner Aufträ-

gen ward Cornelius zum Akademie-Director nach Düsseldorf berufen. Niebuhr vermittelte das. Sein Bericht über Cornelius, an das Ministerium in Berlin gerichtet, ist noch vorhanden und soll eine ganz vortreffliche Charakteristik sein. Diejenigen, welche ihn gelesen haben, versichern, er sei für Niebuhr sowohl, als für Cornelius das schönste litterarische Denkmal.

Er nahm beide Anträge an. Es wurde ausgemacht, daſs er sechs Monate in Düsseldorf, sechs Monate in München verweilen sollte. 1820 kam er zum ersten Male nach Berlin und brachte die Anfänge der Glyptothekcompositionen schon mit. Von nun an wurden Winters in Düsseldorf die Cartons gezeichnet, die Sommers in München zur Ausführung kamen. In Rom hatte er Genossen gehabt, jetzt begannen die Zeiten, in denen er Schüler zog. Mit diesen zusammen, heute die berühmtesten Namen in Deutschland, malte er.

Zuerst den Göttersaal. Drei groſse Hauptgemälde nehmen drei Wände ein; die dritte ist die Fensterwand. Durch die Deckenwölbung sind diese Bilder alle halbkreisförmig wie die Gemälde Rafael's in den Stanzen des Vaticans. In diesen Arbeiten steht Cornelius zum ersten Male als der Künstler da, an den man denkt, wenn man schlechthin von „Cornelius“ spricht. Der Uebergang zu dieser Selbstständigkeit ist in den Zeichnungen zur Decke des Göttersaales bemerkbar. Mit ihnen begann er. Für mich sind sie das Schönste, das ich von Cornelius kenne. Eine Lieblichkeit belebt sie, eine schwärmerisch andächtige Auffassung der Natur in ihren zartesten Linien, als hätte er, bevor er sich völlig in seiner eigenen Eigenthümlichkeit entfaltete, einen Moment gehabt, wo er im Geiste Rafael's dichtete, bis ihn

dann seine Natur die gröfsere Verwandtschaft zu Michel Angelo fühlen liefs, die, je älter er ward, immer deutlicher hervortrat.

Erster Theil der Deckengemälde. **No. 9.**

Links in dreieckigem Felde: Aurora springt auf. Der ihr geheiligte Hahn erweckt sie. Tithon, ihr Gemahl, liegt noch schlafend auf dem Boden. Ein Kind gleichfalls, als sei es im Erwachen wieder eingeschlummert.

In der Mitte: Aurora mit Rosen in den Händen. Ein wundervolles Gespann vor ihrem Wagen. Thau ausgiefsende Göttinnen über ihr.

Rechts in dreieckigem Felde: Aurora kniend vor Jupiter, den sie um Unsterblichkeit für ihren Gemahl anfleht (?).

Unter dem Ganzen ein Fries von Meergöttern. Oben in der Spitze: Eros auf einem Delphin. Zwischen dieser Spitze und der Aurora fehlt, wie es scheint, eine Zeichnung, die eine den Frühling bedeutende Figur darstellt.

Zweiter Theil der Deckengemälde. **No. 10.**

In der Mitte: Der anbrechende Tag. Helios, der auf dem Sonnenwagen emporsteigt. Ueber sich hält er den Thierkreis. Blumen streuende Göttinnen begleiten ihn.

Links im Dreieck: Phaeton, den seine Schwestern beweinen. Der gestürzte Jüngling, der ohne einen Funken Leben daliegt, ist erstaunlich. Man fühlt, dafs er zerschmettert ist und sich nie wieder vom Boden erhebt.

Rechts im Dreieck: Daphne und Apollo. Diese zwei Figuren sind von wunderbarer Schönheit. Apollo hat sie ereilt, athemlos und sterbend sinkt sie nieder, noch als wollte sie ihn von sich wehren, aber aus ihren Fingerspitzen quillt schon das Lorbeergeäst, und ein schwanker Zweig wird zur Lorbeerkrone für den Gott,

um dessen Haupt er sich umlegt. Er hält sie sanft empor, trauernd auf sie herniedergeneigt. Rafael hätte das nicht schöner gezeichnet.

Darunter ein Fries, ein Bacchanal darstellend.

In der Spitze: Eros mit dem Adler. Diese ist die schönste, scheint mir, von den vier Erosgestalten, die um die Mitte der Decke zusammenstoſsen. Man glaubt eine antike Composition aus der besten Zeit zu sehen.

Unter diesem Eros: Der Sommer, eine ruhende weibliche Gestalt. Die Pansherme bedeutet die tiefe Stille der heiſsen Mittagszeit. Man sagte „Pan schläft“, um sie zu bezeichnen. Einzelne Verzierungen unter **No. 13.**

Dritter Theil der Deckengemälde. **No. 11.**

In der Mitte: Der Abend. Diana, auf einem Wagen, der von Hirschkühen gezogen wird, die Mondsichel über sich haltend, steigt empor. Amor mit Fledermausflügeln auf dem einen Thiere als Reiter. Verhüllte Paare umschweben sie, die die Dämmerung zusammenführte. Ueber dem Paare zur Rechten der Hesperus, der geliebte abendliche Stern der Selene, der Alle wieder vereint, die der Tag getrennt hat.

Man vergleiche die schüchtern auftretenden Hirschkühe hier mit den feurigen Rossen, mit denen die Morgenröthe, die unaufhaltsame, hervorbricht.

Links im Dreieck: Diana, die zu Endymion herabgestiegen ist. Er liegt schlafend, sie rührt ihn kaum an, Amor drückt dem Jagdhund besänftigend die Kehle zu, damit er die Göttin nicht verrathe.

Rechts im Dreieck: Aktäon, der Diana im Bade belauscht und in einen Hirsch verwandelt wird.

Darunter ein Fries: Jagdscenen in einer Arabeske.

In der Spitze: Eros mit dem Pfau.

Darunter: Der Gott des Herbstes.

Vierter Theil der Deckengemälde. **No. 12.**

Die Nacht mit schlafenden Kindern an der Brust, auf einem von Schlangen gezogenen Wagen. Die Träume ziehen, seltsam gestaltet, voran. Eine ausgelöschte Fackel deutet auf die undurchdringliche Finsternifs, die mit ihr über die Erde kommt.

Links im Dreieck: Hekate, die finstere Schicksalsgöttin, die die Loose aus der Urne zieht, Nemesis, das sich rächende Glück, mit dem Rade, und ihnen zu Füfsen Harpokrates mit dem Füllhorne und dem Finger auf dem Munde, um schweigenden Genufs zu gebieten.

Rechts im Dreieck: Die drei Parzen.

Darunter ein Fries: Arabeske von Traumungeheuern.

In der Spitze: Eros mit dem Cerberus.

Darunter: Der Winter, eine ruhende Frau. Amor hält ihr eine Maske entgegen, auf der andern Seite zündet er mit der Fackel den häuslichen Heerd an.

Nun die drei grofsen Wandgemälde:

1. Der Olymp, **No. 6** das Reich des Jupiter. Herkules wird unter die Götter aufgenommen. Hebe schenkt ihm den Trank der Unsterblichkeit in die Schaale, Jupiter trinkt ihm entgegen. Juno neben ihm noch unversöhnt und zweifelhaft, ob sie sich ihm zuwenden solle. Zu Jupiters Füfsen Ganymed, den Adler tränkend. Links Apollo mit den Musen musicirend, rechts Bacchus mit seinem Gefolge; ein junger Silen läfst einen Panther nach Trauben springen. Zur Rechten und zur Linken des Thrones die olympischen Götter und Göttinnen.

2. Die Unterwelt **No. 8.** Diese ist von den drei Wänden des Göttersaales die schönste. Orfeus vor dem Throne des Pluto und der Proserpina, um durch

seinen Gesang Euridice wieder zu erbitten. Pluto wird erzürnt und runzelt finster die Stirne, Proserpina aber versinkt in tiefe Gedanken als zauberte der Gesang ihr die verlorene Kindheit wieder vor die Seele. Hinter ihrem Throne steht schüchtern erwartungsvoll Euridice. Amor aber winkt dem Sänger, er möge innehalten, wenn er nicht wieder verlieren wolle, was er erreicht habe. Ein ganzes Drama liegt im Zusammenstofs dieser Gefühle. Rechts die Danaiden, die Wasser in das bodenlose Faſs gieſsen. Die eine blickt nur flüchtig herüber, ohne sich in der Arbeit irre machen zu lassen, die andere hat das Schöpfgefäſs neben sich gestellt, weil sie dem Gesange lauschte. Diese Gestalt ist von grofser Schönheit. Schön auch die Furien, die in Schlummer versinkend auf den Stufen des Thrones sitzen, und der alte Flufsgott des Höllenstromes, der eingeschläfert ist und aus dessen Urne die dunkeln Wellen matter herausströmen. Ganz auf der Linken dagegen stöfst der Kahn Charons eben an und die drei Höllenrichter verkünden den Neugekommenen das Urtheil.

3. Der Ocean, **No. 7.** Der Triumphzug des Neptun und der Amphitrite. Auf einem Wagen nebeneinander, umgeben vom ganzen Heere der Wassergottheiten ziehen sie über die Wellen. Die Rosse laufen in Delphine aus, Amor steht auf beiden zugleich und hält die Zügel. Arion auf dem Delphine, Meergötter, Nymphen mit Korallenzacken und blasende Tritonen plätschern und schwimmen mit vorwärts.

Während im Reiche des Pluto und der Proserpina eine dämmernde Ruhe waltet, weil sie tief in den Abgründen der Erde wohnen, wo kein Lüftchen sich regt, und die Schatten, die weder wachsen noch abnehmen,

in gleichmäfsigem, unendlichem Träumen befangen sind, scheint über das Meer, über das Neptun hinrauscht, ein kräftiger, scharfer Wind zu strömen, der nicht einem Pünktchen überall die geringste Ruhe gönnt. Alle eilen sie, Götter, Wellen und Thiere, und diese Bewegung bildet zu der Stille gegenüber einen überraschenden Gegensatz.

Im Jahre 1825 erhielt Cornelius in den Sälen der Glyptothek, umgeben von allen Schülern, vom Könige das Kreuz des Civildienstordens, wodurch ihm der persönliche Adel zuertheilt wurde. Unter diesen Schülern, die ihm von der Düsseldorfer Akademie nach München folgten, befanden sich fast alle diejenigen, welche heute als die ersten deutschen Maler bekannt sind. Eine neue Anschauung der Dinge bildete sich, eine neue Art sie wiederzugeben, und in München blühte ein künstlerisches Leben auf wie es in Deutschland seit den Nürnberger Zeiten des sechszehnten Jahrhunderts nicht dagewesen war. Aber die Dimensionen waren jetzt andere. Cornelius bedurfte immer weiterer Räume. Es traf ein, was ihm ein Freund in den frühesten Zeiten gesagt, „wenn du so fortarbeitest, findest du endlich nirgends Platz mehr für deine Compositionen, so sehr geht deine Tendenz in's Ungeheure.“ Schon in dem Saale des Ilias, welcher auf den Göttersaal folgte, dehnte er sich aus. Die Figuren sind gröfser und gewaltiger. In diesen Bildern hat er in der Darstellung leidenschaftlicher Bewegung das Höchste erreicht. Diesen Compositionen gegenüber stimmt man den Worten des Grafen Raczynski bei, mit denen er sein Urtheil über Cornelius einleitet: „Es giebt keine Höhe, die er nicht erreichen könnte: nur seines Willens bedarf es, um ihn hinanzuführen.“

Der Saal des Ilias geht mit seinen Darstellungen über

den Inhalt des Gedichtes weit hinaus. Sie beginnen mit der Hochzeit der Thetis und des Peleus und gehen bis zur Zerstörung Troja's. Die drei Hauptbilder bringen den Zorn des Achill, den Kampf um Patroklus (Anfang und Mitte der Ilias), und den Fall Troja's, den Virgil erzählt. Die Deckengemälde enthalten kleinere Episoden.

Die Hauptgemälde.

1. Der Streit zwischen Achill und Agamemnon. **No. 14.** Es ist die Scene, mit welcher die Ilias so grandios eröffnet wird. Die legitime höchste Gewalt und die im Kampf durch eigene Kraft höchste Gewalt entzweien sich, und aus diesem Zorne entsteht all das Unheil im griechischen Heere. Chryses, der Priester des Apollo, kam ins Lager, um seine gefangene Tochter loszukaufen. Chryseïs aber war die Sklavin Agamemnons geworden, der sie nicht herausgeben will und den flehenden Priester mit beleidigenden Worten abweist. Diesen rächt nun Apollo und sendet die Pest über die Griechen. Da, nach neun Tagen, beruft Achill eine Versammlung und fordert den Seher Kalchas auf, die Wahrheit zu sagen, warum die Götter diese Pest herabgesandt hätten. Weil Agamemnon Chryses Tochter zurückbehalten, lautet die Antwort, und Achill dringt nun in ihn ein, die Sklavin auszuliefern. Agamemnon giebt nach, aber als Ersatz verlangt er Briseïs, Achills Gefangene. Die Scene wird jetzt furchtbar zwischen beiden. Achill, aufs äußerste gereizt, will das Schwert ziehen und Agamemnon durchbohren, aber Athene hält ihn zurück. Verächtlich wendet er dem König und der Versammlung den Rücken; Briseïs wolle er zurückgeben, aber von jetzt ab kämpfe er nicht mehr in den Reihen der Griechen.

Cornelius hat das alles in einem grofsen Moment zusammengefafst, den knieenden Priester, den Seher Kalchas, den starren Agamemnon, den wüthenden Achill, den die Gottheit zurückhält, die Versammlung der griechischen Fürsten umher, und im Hintergrunde den zürnenden Apoll, der die Todespfeile auf die Hunde und Maulesel zuerst und dann auf die Menschen sendet.

Man lese die hinreifsenden Verse Homers und vergleiche damit diese Darstellung. Nichts von kalter Nachahmung antiker Formen, (was so obenhin die Antike genannt wird), sondern wahrhaftige Körper. Jedes ein ganzer Mensch vom Kopfe bis zu den Füfsen. Und welche Bewegung! Wie ist die Wuth in Achill zum Ausdruck gebracht, den Nichts gebändigt hätte als eine Göttin. Wie die Erwartung in den Gesichtern derer im Kreise umher. Und welch ein Abstand im Geiste dieser Composition gegen die im Göttersaale. Es ist, als wäre ein plötzlicher Furor in die Phantasie des Künstlers gefahren und hätte ihn in diese Heroenkämpfe hineingerissen.

2. Der Kampf um den Leichnam des Patroklus, **No. 15.** Dieses Bild ist das schönste von den dreien, wenn ein Urtheil erlaubt ist. Der Augenblick, welcher hier dargestellt wird, ist so bewegend, dafs ihm weniges im Gebiete der Dichtung und der überlieferten Geschichte zur Seite gestellt werden kann.

Die Griechen sind von dem Tage an, wo Achill sich abgewandt hat, unglücklich im Kampfe gewesen. Unübertrefflich lockt uns Homer in die Gefühle des Heeres hinein. Sie fühlen alle, dafs Achill ihnen fehlt. Sie wollen ihn bewegen, sich wieder an ihre Spitze zu stellen; er verweigert es. Schon schleudern die Trojaner

Brände in die Schiffe der Griechen, da kommt Patroklus, dem Achill seine eigenen Waffen gegeben, und treibt die Feinde zurück. Aber Hektor erschlägt ihn, beraubt ihn und will nun auch den Leichnam den Griechen entreifsen, um den ein zweifelhafter furchtbarer Kampf entsteht. Da erscheint Achill, unbewaffnet auf dem Walle des Lagers, und seine donnernde Stimme schreckt die Trojaner zurück, dafs sie flüchtend davoneilen.

Diesen Moment sehn wir. Unten das Gewühl der Griechen und Trojaner, sie kämpfen um den Besitz des gefallenen Freundes des Achilles. Wie kummervoll in den Augen der Griechen das Gefühl sich ausspricht, dafs sie verloren seien, wie die Trojaner Rache athmend fühlen, dafs der Moment gekommen ist, wo sie ihre Feinde vernichten können. Und welch ein Anblick, der unbewaffnete Achill in der Höhe, der drohend seine Faust ausstreckt: man fühlt, diese eine Faust vermag mehr als alle die Waffen da unten, die um den Sieg ringen. Pallas Athene, Achills Beschützerin, hält die flammenden Blitze über ihn und verstärkt mit der ihrigen seine Stimme. Dreimal hörten sie ihn schreien und sahen die Gluth über seinem Haupte, da stoben die Trojaner auseinander und wandten Unheil ahnend die Rosse rückwärts.

Nun beginnt die Klage um Patroklus und die Rache: er tödtet Hektor, der ihn erlegt hatte. Mit dem Tode Hektors endet die Ilias. Ihr Ende ist die Beschreibung, wie der König Priamus demüthig flehend vor Achill erscheint und um den Leichnam seines Sohnes bittet. Diese Scene befindet sich unter den Deckengemälden.

3. Der Fall der Stadt, **No. 16.** Hier ist Achill längst nicht mehr am Leben, und sein Sohn Neoptolem

steht schon unter den Kämpfenden; vorn hat er den jüngsten Sohn der Hekuba gepackt, um ihn auf den Steinen zu zerschmettern. In der Mitte des Bildes sitzt die Königin, umgeben von ihren Kindern. Vorn rechts am Boden liegt Priamus erschlagen. Ganz zur Rechten Aeneas, der seinen Vater Anchises davonträgt. Hinter Hekuba aufragend Kassandra, die geraubt wird. Diese Gestalt ist die gewaltigste auf dem Bilde, denn in ihr liegt das Schicksal noch unentschieden. Uns ergreift immer am meisten die Darstellung eines grofsen Momentes, dessen Ausgang zweifelhaft ist. Daher die Composition im Göttersaale so bezaubernd, wo wir den flehenden Orpheus erblicken: wir hoffen, dafs er Euridice erhalte, aber wir sind nicht sicher; und so beim Kampfe vor den Schiffen: wir hoffen, dafs die Stimme des Achill den Raub des Leichnams abwende, aber wir sehen noch nicht, dafs es vollbracht sei. Ein solches Bild ist immer neu, weil die Drohung immer bestehen bleibt und nie gelöst wird.

Die Deckengemälde.

Das Bild gerade in der Mitte der Decke, um das die vier grofsen Felder zusammenstofsen: Die Vermählung des Peleus und der Thetis, der Achill entsprang. **No. 17.**

Erster Theil der Deckengemälde. **No. 19.**

Links. Es ist Nacht. Götter und Sterbliche schlafen, nur Zeus wacht, der den beleidigten Achill zu rächen trachtet. Nach langer Ueberlegung beschliefst er, Agamemnon zu einer Schlacht zu verleiten, in der er von den Trojanern besiegt werden soll. Er sendet einen täuschenden Traum hinunter zum Könige, der bethört im Schlafe Nestor zu erblicken glaubt, welcher zu ihm tritt und ihn zum Kampfe anfeuert. Wie schön der Traum

gezeichnet ist, der dem schlummernden König die Decke vor den Augen aufhebt und ihm die Truggestalt Nestors zeigt. Mit welcher Meisterschaft in den wenigen Figuren die Worte Homers alle enthalten sind.

Rechts. Afrodite schützt Paris im Kampfe gegen Menelaos. Unter ihrem Schutze hatte Paris die Helena nach Troja entführt. Hektor schilt ihn, dafs er, ohne zu kämpfen, in der Stadt weile, die um seinetwillen in Gefahr sei. Paris entschliefst sich, an der Schlacht theilzunehmen und tritt Helena's Gemahl entgegen, der wüthend seine Lanze gegen ihn schleudert, dafs sie den Schild durchbohrend, ihm bis an den Leib dringt. Paris entflieht, Menelaos reifst das Schwert aus der Scheide und schlägt auf ihn los, aber die Klinge zerspringt. Wüthend packt er ihn da an den Mähnen des Helmbusches, reifst ihn rücklings zu Boden und schleift ihn so zu den Griechen herüber, dafs ihm der Riemen des Helmes tief in die Kehle schneidet. Da bemerkt Afrodite die Gefahr, zersprengt den Riemen und rettet ihren Liebling, den sie, in eine Wolke verhüllt, davon trägt, während Menelaos, den leeren Helm aus den Händen schleudernd, vergebens mit der Lanze von neuem anstürmt.

Die Darstellung des Paris ist ein Meisterstück Homers. Es gelingt ihm, einen weichlichen, unkriegerischen Mann dennoch heldenmüthig und unverächtlich darzustellen. Paris mag nicht kämpfen, aber er ist nicht feige, er unterliegt, aber er ist nicht kraftlos. Jede Gestalt Homers ist charakteristisch wie die Gestalten Shakespeares.

Auch hier wieder ist Cornelius seiner eigenen Phantasie gefolgt. Homer sagt, Paris habe ein Pantherfell

getragen, Cornelius deutet dies nur durch den Helm an, vielleicht, weil er an einer anderen Stelle den schlafenden Diomedes schon mit dem Fell eines Löwen zugedeckt dargestellt hatte, und hier ein ähnliches Motiv vermeiden wollte. Auch läfst er Paris den Helm nicht vom Haupte verlieren, obgleich wir dennoch den Riemen unter dem Kinne gelöst sehen. Auch steht nichts davon im Homer, dafs Eros Afroditen zu Hülfe kam, um Paris fortzuretten, noch dafs Menelaos einen Stein auf ihn schleuderte.

Das alles aber sind keine Verstöfse gegen die Ilias. Ein Künstler kann thun was er will, wenn er es schön thut. So gut wie die späteren griechischen Dichter die alten Sagen Homers nach ihrem Bedürfnifs umformten und erweiterten, mit demselben Rechte darf der, welcher sie heute benutzt, ihre Gestalten nach seiner Weise auftreten lassen.

Ueber diesen beiden Darstellungen: Die Hochzeit des Menelaos und der Helena. Bei ihrer Vermählung brachte Odysseus alle anwesenden Fürsten dazu, einen Schwur zu thun, sie wollten Menelaos gegen jeden Angriff zu Hülfe kommen. Dieser Schwur ist dargestellt. Deshalb mufsten sie ihm, als Helena geraubt worden war, später alle nach Troja folgen.

Diese Flucht erblicken wir in dem oberen Bilde des zweiten Theiles der Deckengemälde, **No. 20.** Nach einer Skizze von Cornelius von Schlotthauer gezeichnet. Der Meister zeigt hier seine Kunst, eine Sache aus sich selber erklärend darzustellen, in glänzender Weise. Vor dem Schiffe spielende, verlockende Genien, im Fahrzeuge drin das flüchtende Paar, das nicht zurückblickt, und hinter ihnen wie nachziehende Gewitterwolken die Schaar

der Erynnien, deren erste von Amors brennender Fackel Feuer für die ihrige holt.

Darunter rechts: Der schlafende Diomedes. Wir erinnern uns der unglücklichen Schlacht, zu der Zeus Agamemnon durch den Traum verleitet hatte. Durch sie waren die Griechen an den Rand des Verderbens gebracht worden. Erschöpft ruhen beide Heere Nachts vom Kampfe aus, nur in Agamemnons Auge kommt kein Schlaf. Mit Menelaos geht er im Lager umher und sie erwecken die Fürsten wieder. Einer nach dem andern erhebt sich und folgt ihnen. Homer beschreibt es genau und ausführlich, man glaubt den Gang der Männer durch die Stille der Nacht und das schlafende Heer zu vernehmen.

Schnell nun kamen sie hin, wo Tydeus Sohn Diomedes
Draufsen lag am Gezelt mit den Rüstungen; auch die Genossen
Schliefen umher, auf den Schilden das Haupt, und Jegliches Lanze
Ragt auf der Spitze des Schaftes emporgerichtet und fernhin
Strahlte das Erz, wie die Blitze des Donnerers. Aber der Held selbst
Schlummerte ausgestreckt auf der Haut des geweideten Waldstiers;
Auch war unter dem Haupt ein schimmernder Teppich gebreitet.

(Die Ilias von Vofs. Zehnter Gesang. 150.)

Als er dann aufspringt, um mit ihnen fortzugehn, wirft er ein Löwenfell um die Schultern und ergreift die Lanze. Cornelius hat das Löwenfell gleich anfangs an die Stelle der Stierhaut gebracht. Die Gestalt des ruhenden Helden ist prachtvoll. Diomed kann sich mit Achill nicht messen, aber umsoviel als dieser göttlicher und schrecklicher als Diomed auftritt, umsoviel erscheint Diomed menschlicher und von ruhigerer Stärke.

Links: Hektor, von Ajax zu Boden geschlagen und von Apoll in Schutz genommen. Zugleich treten die

Herolde zwischen sie und verbieten den weiteren Wettkampf.

Der dritte Theil der Deckengemälde **No. 18** hat als oberste Darstellung das Urtheil des Paris. Hier war es, wo die dankbare Afrodite ihm die schönste Frau der Welt zum Danke versprach. Deshalb der Schutz, den sie ihm angedeihen läfst. Dieses Sicheinmischen der Götter in die menschlichen Verhältnisse, das Hineinblitzen ihrer olympischen Leidenschaften in die der Sterblichen, mildert auf das glücklichste alles, was geschieht, und jede That, die begangen wird. Wie natürlich und reizend erscheint uns die Flucht der Helena, wenn wir in der schönen Frau nur die rechtmäfsige Belohnung sehn, die dem Glücklichen von einer Göttin verheifsen und durch ihre Fügung zugeführt ward. Helena's Verrath wird so fast zu einem Dulden, ihre Treulosigkeit zu bemitleidenswerther Verblendung durch die Künste Afroditens, gegen die die Götter selbst nicht geschützt waren. Ueberall mischt sich bei der Erzählung der griechischen Mythe der menschlichen Schuld diese geheime Nöthigung durch den Willen der Götter bei, und deshalb scheinen die schuldigsten Hände vom Blute fast unbefleckt, das sie vergiefsen mufsten.

Darunter links: Achill unter den Töchtern des Lykomedes. Thetis wufste, dafs ihr Sohn vor Troja den Tod finden würde. Deshalb wird er von ihr in Frauenkleidern im Palaste des Königs Lykomedes auf Skyros gehalten, dessen Töchter ihn seines goldblonden Haares wegen Pyrrha nannten. Odysseus aber hatte sich den Griechen erboten, den versteckten Helden dennoch ins Lager vor Troja zu führen. Er landet in Skyros. Lykomedes verläugnet Achill. Odysseus jedoch breitet Schmuck

und prachtvolle Gewänder vor den Mädchen aus, darunter aber auch Waffen, und als Achill nach diesen greift, ertönen draußen plötzlich die Kriegstrompeten. Nun galt keine Verstellung mehr.

Achill ist im Begriff, sich zu verrathen. Er hat einen Helm aufgesetzt und betrachtet sich im Spiegel eines Schildes. Die Mädchen umher sind mit den Schmucksachen beschäftigt. Jeder von ihnen ist eine eigenthümliche Natur verliehen. Die links sieht sich lächelnd und beglückt im Spiegel, den eine alte Frau ihr vorhält, Die andere wählt lange, ehe sie sich entscheidet. Die letzte, die ihr über die Schulter sieht, ein angenehm, liebliches Gesichtchen, wählt lieber für die Schwester mit, statt an sich selbst zu denken. Diese Scene enthält ein ganzes Gedicht, und zwar eins, das Cornelius wiederum erfunden hat, denn von dem hier Dargestellten wurde ihm das Wenigste überliefert.

Rechts: Afrodite und Ares von Diomed verwundet. Im Hintergrunde der Held, der einen Stein schleudert. Athene sitzt auf dem Boden und sieht spöttisch den Unfall mit an. Sie war es, die Diomedes angefeuert hatte, als er Ares verwundete, sie stand neben ihm auf dem Wagen, daſs die Achse laut stöhnte, weil sie den stärksten der Männer und die schreckliche Göttin tragen muſste. Ares zückte die Lanze auf Diomed, Athene wandte sie ab, läſst aber Diomed dem Gotte mit dem Speer in die Seite stoſsen, daſs er wie neuntausend Männer aufschreiend zum Olymp empor flüchtet, wo er Zeus das tropfende Blut zeigt, und in Klagen ausbricht. Hier dagegen sehen wir Zeus mit seiner Gemahlin Afrodite belächeln, die am Handgelenk verwundet wurde, als sie im Kampfe ihren Sohn Aeneas

beschützte. Die Gestalt der Göttin, wie sie weinend dasitzt und sich verbinden läfst, ist sehr schön. Sie hat nichts Üppiges, sondern die reinsten menschlichen Formen, wie denn auch die älteren griechischen Darstellungen Afroditens nichts von der weichlichen Eleganz haben, ohne die sie eine spätere Zeit nicht zu denken vermochte.

Vierter Theil der Deckengemälde, **No. 22.** Oben: Das Opfer Iphigeniens. Rechts darunter: Der Abschied Hektors von Andromache ehe er zum Kampfe auszieht, in dem er von Achill getödtet wird. Diese letzte Begegnung mit Andromache ist eine der rührendsten Stellen der Ilias und allgemein bekannt.

Links: Priamus erbittet den Leichnam Hektors von Achill zurück. Achills rasende Rache erscheint weniger furchtbar, weil seine Trauer um Patroklus so maſslos war. Dreimal hatte er Hektor um Troja gejagt, ehe er ihn tödtete. Dann durchbohrte er ihm die Sehnen an der Ferse, fesselte ihn mit den Füſsen hinten an seinen Wagen und jagte von den Mauern der Stadt, von denen das Volk herabsah. Nun kommt Priamus, knieet vor ihm und bittet um den zerfetzten Körper seines Sohnes, um ihn bestatten zu dürfen. Homer beschreibt dann, wie er ihn empfängt und auf einem mit Maulthieren bespannten Wagen in die Stadt führt. Die letzte Scene des Gedichts ist der Eintritt des traurigen Zuges in Troja, der Jammer des Volkes und die Errichtung des ungeheuren Holzstoſses, auf dem die Leiche verbrannt wird.

Hiermit sind Cornelius' mythologische Compositionen geschlossen. Noch zu nennen die Bilder in der kleinen Vorhalle der Glyptotheksäle: Prometheus, der den ersten

Menschen bildet **No. 4** und Pandora mit Epimetheus **No. 5.** Einzelne Verzierungen unter **No. 21, 23** und **24.**

Im Jahre 1830 beendete Cornelius die Malerei in der Glyptothek. Er war seit 5 Jahren Director der Münchner Akademie. Den grofsen Antheil, den er an anderen Malereien hatte, welche unter seiner Leitung in München ausgeführt wurden, ist bekannt. Er leitete direct oder indirect was künstlerisch unternommen wurde, und stand auf der Höhe desjenigen Einflusses, den man, im Gegensatz zu dem unsichtbar geistig wirkenden, als den sichtbar praktischen Einfluſs des Momentes bezeichnen könnte. Viele grofse Künstler haben eine solche Stellung nie eingenommen. Goethe und Beethoven dirigirten niemals in unmittelbarer Weise wirkend die Literatur und Musik ihrer Zeit, wie Schiller oder Gluck und Händel gethan haben. Rafael übte von 1513—1520 eine solche Herrschaft aus. Er verdrängte Michel Angelo, der sie vor ihm in Rom gehabt hatte, und erst nach seines Nebenbuhlers Tode dort wieder auftrat. In der Zwischenzeit regierte er in Florenz das Künstlerthum.

Es ist kein Zweifel, daſs eine öffentliche Stellung dieser Art, die grofse Anforderungen an eine grofse Kraft stellt und dadurch bedeutende Werke gleichsam erzwingt, weil das Genie durch Ehrgeiz und Verpflichtung zu erhöhter Thätigkeit angetrieben wird, einem energischen Manne ungemeine Genugthuung gewähren kann. Aber es ist ebenso bekannt, daſs ein derartiger Antrieb später beinahe immer bedauert wird. Rafael, Michel Angelo und Schiller, um bei diesen Dreien stehen zu bleiben, wurden zu Werken veranlaſst, die sie in der Stille mit sich allein vielleicht anders und langsamer

geschaffen hätten. Der leise Drang, der einen Genius dahin oder dorthin lenkt, wie zu nachtwandlerischem Umherirren, wo der Zufall nur und kaum der eigene Wille die Richtung angiebt, die sanfte Stimme, welcher Goethe und Beethoven immer nachfolgten, verstummt den lauten Anforderungen eines erwartenden und begehrenden Volkes gegenüber.

Von diesem Gesichtspunkte aus sind die Malereien zu betrachten, welche Cornelius im Auftrage der Stadt München in der Ludwigskirche ausgeführt hat. Er malte nicht allein, und die Art, wie er zeichnete und malte, war eine andere als vorher. Das Hauptgemälde ist eine Darstellung des jüngsten Gerichts. Eine grofse Wand im Chore hinter dem Hauptaltar wird davon eingenommen. Cornelius fertigte den Carton in kleinerem Mafsstabe an, **No. 39,** der darauf, Stück für Stück vergröfsert, von ihm selbst auf die Mauer gebracht wurde. Hier haben wir nur eine kolossale Skizze vor uns, während in den anderen Cartons bis dahin die wirkliche Gröfse der späteren Malereien gleich zu Grunde gelegt war. 1835 kam er mit diesem Werke aus Rom nach München zurück, und ist mit seiner Ausführung bis zum Jahre 1840 beschäftigt gewesen, hatte daneben jedoch noch eine Anzahl der gröfsten Cartons für die übrigen Theile der Kirche zu zeichnen, die nun freilich nicht in seiner früheren Weise bis ins Einzelne vollendet ausfallen konnten, sondern meistens die blofsen Umrisse geben.

Das jüngste Gericht ist eine für eine katholische Kirche bestellte Arbeit. In diesen Worten liegt nothwendigerweise, dafs ein Protestant dies Werk nicht in der Weise, wie ein Katholik zu schätzen im Stande ist. Der Protestant mag noch so tolerant, nur das Gemälde

und seine Gestalten im Auge haben: das, was ein Katholik hier sieht, kann er nicht erblicken. Deshalb erkläre ich mich hier für nicht competent. Die Arbeit ist eine ungeheure. Die Zusammenstellung der einzelnen Gruppen eine glückliche. Der Carton, als er ankam, erregte ungemeines Aufsehen in München. Auch ich bewundere ihn, aber erwärmen kann er mich nicht. Dieses Aufschweben der Seligen im Costüm der Zeit, so herrliche Gruppen sie bilden mögen, dieses Herunterreifsen der Verdammten berührt mich nicht. Der Teufel mit den fetten Angstsündern umher ist mir gleichgültig und das Gefühl, aus dem das Ganze hervorging, mir ein fremdes. Ich kann nicht verläugnen, dafs ich in der einen Gestalt, die halbverdeckt von einer anderen dem Teufel naht, eine Anspielung auf Luther erkenne. Es war eine Schwäche des grofsen Meisters, sich so weit den Münchner Anschauungen dienstbar zu machen. Aber noch einmal, wie soll ein Protestant dieses Gemälde ansehen, wenn er es als eine katholische Kirchenarbeit betrachten mufs? Ich kenne Cornelius und weifs, wie hoch er den Protestantismus und gerade die lutherische Bibel stellt, trotzdem dafs er ein eifriger Katholik ist. Gerade deshalb erwähne ich hier das Bedenkliche. Dergleichen kann nicht verschwiegen werden, sondern erfordert offene Besprechung. Dafs Luther die Walhalla erst nachträglich zugestanden wurde, dafs er hier als einer der Verdammten zum Teufel in die Hölle gebracht worden ist, während König Ludwig unter den Seligen steht, dies sind Dinge, die weder mit dem Ruhme des Königs, als des Mannes, der Cornelius zuerst erkannte und beschäftigte, noch mit dem Ruhme des Meisters tieferen Zusammenhang haben, der nach diesem jüngsten Gerichte

noch so herrliche Compositionen ebenfalls geistlichen Inhalts, aber von freierem Geiste geleitet, als diesmal, geschaffen hat.

Die Anordnung des jüngsten Gerichtes ist eine hergebrachte. Schon Michel Angelo folgte darin dem Luca Signorelli, und dieser früheren Darstellungen. Oben die Herrlichkeit des Himmels. Hier die Apostel zur Rechten, dort die Patriarchen zur Linken, in der Mitte Christus mit Maria und Johannes dem Täufer. Unter ihm die Engel, die in die Auferstehungs-Posaunen stofsen. Links das Aufschweben der Seligen, rechts das Herunterschmettern der Verdammten; auf dem Boden das Auferstehen der Todten.

Das jüngste Gericht von Michel Angelo in der Sixtinischen Capelle ist ein Gemälde, das 60 römische Fufs breit und anderthalbmal so hoch ist. Es enthält nur nackte Figuren (die Gewänder sind später darauf gemalt) und erscheint, wenn man es überblicken gelernt hat, als ein so erstaunliches Werk, dafs der Eindruck immer gröfser und gewaltiger wird. Der letzte Moment allen Daseins, wo mit einem Worte entschieden werden soll, ob ewige Seligkeit oder Verdammnifs von nun an das Schicksal jedes einzelnen sein solle, ist erschütternd, auch für den, der an keine ewige Verdammnifs glaubt. Der Kampf der Herabgestofsenen, die dennoch wieder emporkämpfen wollen, hat eine grausenhafte Wahrheit, ihre verzweifelten Anstrengungen, sich nicht als verdammt anzuerkennen, während die Diener der Hölle sie zu sich niederreifsen, sind ein fürchterliches Ringen. Ich finde diese Gedanken hier wieder, aber nicht in der Stärke wie bei Michel Angelo. Ich habe bei allen Werken von Cornelius bis zu diesem jüngsten Gericht

ein Gefühl, so konnte nur dieser eine grofse Meister sehen und darstellen, hier aber, wo eine Vergleichung möglich wird, fällt sie nicht zu seinen Gunsten aus.

Ueber dem jüngsten Gericht, in der Wölbung des Chors ist die Schöpfung dargestellt, rechts und links davon Chöre von Engeln. Die Cartons befinden sich in Basel.

Der Grundplan der Ludwigskirche ist ein Kreuz. Der Chor im jüngsten Gericht bildet das Ende des Langschiffes; die Kreuzigung, **No. 31**, und die Anbetung der Könige, **No. 25**, die beiden Endpunkte des Querschiffes. Diese Compositionen sind im Carton wenig ausgeführt. Ebenso die vier Evangelisten, welche im Kreuzgewölbe über der Anbetung in die vier Felder des Mauerwerks gemalt sind. Kolossale Gestalten: Matthäus mit dem Engel, **No. 29**, Marcus mit dem Löwen, **No. 30**, Lucas mit dem Ochsen, **No. 28**, Johannes mit dem Adler, **No. 27**. Im Kreuzgewölbe über der Kreuzigung dagegen die vier Kirchenväter Ambrosius, **No. 33**, Hieronymus, **No. 34**, Gregor, **No. 35**, Augustinus, **No. 36**.

Diese vier Kirchenväter sind nicht von Cornelius, weder von ihm gemalt, noch die Cartons, noch die Skizzen dazu, sondern von Hermann, der in derselben Weise die Cartons der Verkündigung, **No. 26**, gezeichnet hat, welche über der Anbetung, zur Rechten und Linken, in Fresco von ihm gemalt sind. Die beiden Gestalten, Christus und Magdalena, **No. 32**, rühren gleichfalls von Hermann her, und sind in entsprechender Weise über der Kreuzigung von ihm ausgeführt worden. Nur zu der Christusgestalt, Magdalena gegenüber, lieferte Cornelius die Skizze. Professor Hermann ist einer von

denen, welcher Cornelius nach Berlin folgten, als er dahin berufen wurde. Ein umfangreiches, beinahe vollendetes Bild, Die Auferstehung, das für die Matthäuskirche angekauft wurde, ist seine letzte Arbeit und giebt den reinsten Begriff seines Stiles und seiner zarten Malerei.

Von denjenigen Frescen, welche die Mitte des Gewölbes schmücken, wo Langschiff und Transept sich kreuzen, sind nur diejenigen zwei Cartons hier ausgestellt, welche Cornelius selbst zeichnete. Das Centrum des Gewölbes nimmt die Taube, das Symbol des heiligen Geistes ein, um sie her sind in vier Feldern, 1. die christlichen Fürsten und die Vertreter des Christenthums, 2. die Erzväter und Profeten, 3. die Apostel und Märtyrer, und 4. die Kirchenväter und Ordensstifter dargestellt. Die Cartons zu 1 und 3 sind von Moralt und Lacher gezeichnet und nicht vorhanden, die zu 2 und 4 dagegen von Cornelius, und für mich das schönste, was er in der Ludwigskirche gethan hat.

In vollendeter Weise hat er die beiden Gruppen der Erzväter und Profeten mit einander vereinigt, **No. 37.** Links Adam und Eva, dann Noah, seine Familie hinter ihm, dann Jacob, sein Kind segnend, Isaac und Abraham, im Hintergrunde Joseph. Dagegen auf der andern Seite ganz zur Rechten der trauernde Jeremias, dann Jesaias, Daniel und Moses; im Hintergrunde David.

Darunter die Kirchenväter und die Ordensstifter **No. 38.** Ganz zur Linken Ambrosius, dann Bonaventura, Thomas von Aquin und Augustinus, dahinter Gregor; ganz zur Rechten dagegen auf der andern Seite Loyola, Domenicus, Franciscus, Bernhard und Hieronymus, und im Hintergrunde Benedictus.

Die Ausmalung der Ludwigskirche war Cornelius' letzte Münchener Arbeit. Friedrich Wilhelm der Vierte kam zur Regierung und berief ihn nach Berlin. Bedeutende Werke wurden hier in Aussicht gestellt. Das, was gethan werden sollte, war einstweilen noch nicht festgestellt. Werfen wir einen Blick zurück auf Cornelius' frühere Werke und fragen, was konnte jetzt noch geschehn? Welche Aufgabe erdacht werden, um einen Geist, wie den dieses Mannes, zu neuen Produktionen zu reizen.

Cornelius ist nicht dazu geschaffen, dem leichtsinnigen Gedankengange der momentanen Stimmung des Publikums dienstbar zu sein. Alles Genrehafte ist ihm unmöglich. Genre nennt man die Darstellung der Dinge, ihrer angenehmen Oberfläche nach. Das Höchste, was ein Genrebild erreicht, ist, dafs es hübsch und interessant sei. Es giebt Genremaler, deren Arbeiten mit einer Wahrheit und Tiefe der Auffassung gemalt sind, dafs man sie zu den grofsen Künstlern rechnen mufs, aber die grofsen weltbewegenden Gedanken vermögen sie nicht darzustellen, die vermögen überhaupt nur Wenige in Gestalten auszudrücken. Cornelius ist einer von diesen Wenigen, und es fragt sich, was hatte er noch vor sich, wenn er den Weg seiner innern Entwickelung ansteigend weiter verfolgen sollte.

Die tiefsten Gedanken der antiken Welt hatte er erschöpft, es blieben nur die des Christenthums übrig. Es kann kein Zweifel walten, dafs es eine malerische Darstellung dieser Ideen giebt. Nur können für Protestanten die althergebrachten romanischen Gemäldeformeln nicht mehr gebraucht werden. Byzantinischen Ursprungs selber dienten diese zur Anfertigung von

Bildern, deren Anblick nicht etwa freiwillige Betrachtungen erwecken sollte, sondern die Gemälde selbst sollten geheiligte Gegenstände sein und die Tafel und die Farben angebetet werden. Das widerstrebt uns. Gemälde sind für uns nur Gleichnisse. Confessionell religiöse Gemälde kennen wir nicht. Wohl aber theologische Darstellungen, die das enthalten, was alle Christen vereint, nicht aber was die Sekten und Confessionen getrennt hält. Und in diesem Sinne begann Cornelius jetzt in Berlin die Compositionen für das Camposanto. Hier ist alles seine eigene Schöpfung, hier zeichnete er wie ein Deutscher, dessen Phantasie von dem Inhalt der Bibel zur höchsten eigenen Thätigkeit erregt worden ist. Diese Werke sind der würdigste Abschluſs seiner Thätigkeit. Kein Protestant kann sagen, sie widersprächen seiner Ueberzeugung, kein Katholik sie verwerflich finden. Denn was hier gefunden und mitgetheilt wird, ist geschieden von kirchlich individuellen Ansichten und bildet wie Dantes Gedichte, die auch den Himmel und die Hölle berühren, ein gemeinsames Gebiet, das jedem, der es betreten will, offen steht.

Die Arbeiten, mit welchen Cornelius in Berlin beauftragt wurde, waren so groſsartiger Natur, daſs sie, wenn allein der äuſsere Raum in Betracht gezogen wird, eine gröſsere Fläche vielleicht eingenommen hätten als Alles zusammengenommen, was bis dahin von ihm geschaffen worden war. Vier Wände, jede 180 Fuſs lang und von bedeutender Höhe, boten sich dar und sollten mit seinen Compositionen bedeckt werden. Man wollte einen neuen Dom auf der Stelle des heutigen erbauen, daneben ein Camposanto, d. h. ein Begräbniſsplatz für die Königliche Familie. Vier Hallen, nach auſsen hin durch glatte

Mauern abgeschlossen, umgeben einen in ihrer Mitte liegenden freien Hof. Die Innenseite dieser vier Wände war für die Gemälde bestimmt.

Cornelius ging nach Italien, um die erste Skizze sämmtlicher Malereien zu zeichnen. 1846 kam er zurück und begann die Cartons der einzelnen Theile. Die Blätter, welche eine Uebersicht des Ganzen geben, vier an der Zahl, sind zuerst zu betrachten **No. 40.**

Es liegen der Zusammenstellung dieser langen Gemäldereihen tiefe Gedanken zu Grunde. Die Lehren des Christenthums über Tod, Sünde, Vergebung und Erlösung bilden symbolisch ineinandergreifend den Inhalt der auf den vier Wänden anzubringenden Gemälde: dem unbefangenen Beschauer erscheinen sie als eine Reihe von dargestellten Begebenheiten, wie sie in den Evangelien erzählt und in der Offenbarung angedeutet sind. Je tiefer wir die ganze Schöpfung betrachten, umsomehr wird Alles, was wir an Thaten, Dingen und Verhältnissen erblicken, nur ein Symbol ewiger einfacher Gedanken sein, trotzdem aber bieten dieselben Thaten, Dinge und Verhältnisse auch dem Auge dessen einen wahrhaftigen Anblick dar, der unbefangen sie nur für das nimmt, was sie ihrer Oberfläche nach zu sein scheinen; und so sei es hier gestattet, nur äufserlich die Namen der einzelnen Bilder anzuführen.

Die Eintheilung der Wände ist höchst geschmackvoll und in ihrer Einfachheit den ungemeinen Räumen glücklich angepafst. Es stehen immer je drei Bilder übereinander: ein Hauptbild in der Mitte, eine Lünette über ihm, eine schmale Predella unter ihm. Kolossale Figuren trennen die Compositionen und lassen jedes Gemälde als ein Werk für sich erscheinen, während die ganze

Wand dann doch wieder organischen Zusammenhang gewinnt. Eine solche kolossale Figur **No. 44.**

Die erste Wand, in deren Mitte eine Thür ist, enthält 5 Hauptbilder. Rechts das erste: Die Auferstehung, dann Das neue Jerusalem, Die klugen und die thörichten Jungfrauen, Die Zerstörung Babylons, Die apokalyptischen Reiter.

Die zweite, dieser gegenüberliegende Wand, ebenfalls mit einer Thür in der Mitte: Die Bekehrung des Saulus, Die Heilung des Kranken durch den Schatten des Petrus, Die Ausgieſsung des heiligen Geistes, Die Heilung des Gichtbrüchigen, Philippus und der Kämmerer.

Die dritte Wand mit nur drei Bildern: Der Jüngling zu Nain, Thomas erblickt die Wundmale, Erweckung des Lazarus.

Die letzte Wand: Die Grablegung, Die Anbetung der Könige, Die Ehebrecherin vor Christo.

Zu diesen Haupt-Mittelbildern stehen die Lünetten und die Predellen in Beziehung. Immer drei bilden einen Gedanken, immer eine ganze Wand abermals einen Gedanken. Schlieſslich alle vier Wände zusammen geben den Inhalt des Christenthums in symbolischer Darstellung. Doch kann von einer Wirksamkeit dieser tieferen Absichten erst dann die Rede sein, wenn das Gebäude errichtet und die Malereien darin ausgeführt sind. Für uns tritt überhaupt dieser gesammte Inhalt hier zurück. Es kommt darauf an, die Entwicklung des Meisters in dem, was fertig wurde, zu erfassen. Und so ist es gewiſs keine Willkür, sondern innere Gesetzmäſsigkeit, wenn er zuerst mit den vier apokalyptischen Reitern die Reihe der Cartons eröffnete. **No. 42.**

Meinem Gefühle nach knüpft dieses Bild an die Ilias-

bilder an. Cornelius hatte eine lange Pause gemacht, in der er arbeiten mufste, was andere wollten. Nun begann er wieder zu thun, was Er wollte. In Berlin trat er wieder in die Stille zurück, aus der ihn seine letzte Münchener Zeit herausgerissen. In Berlin verschwindet Alles unter dem grofsen Wellenschlage unzähliger Dinge, die den Tag beherrschen. In München war Cornelius zuletzt der gewesen, der neben dem Könige als die bedeutendste Person der Stadt galt, in Berlin wurde er beinahe ein Privatmann, der in glänzender Einsamkeit weiterarbeitete. Er hatte wieder seine Zeit und seine Gedanken für sich allein und gab sich ihnen hin. Cornelius war in Berlin, trotzdem dafs er als Fremder erschien und für die Meisten ein Fremder blieb, mehr in der richtigen Atmosphäre als irgendwo anders.

In den Iliasbildern hatte er die Wuth und Leidenschaft so gewaltig dargestellt, dafs kaum eine Steigerung möglich schien. Aber sie wird überboten von der unbarmherzigen Zerstörung, die auf den Cartons der vier apokalyptischen Reiter zum Ausbruch kommt. Gegen die vernichtende Kraft dieser Gewalten kommt der ganze Olymp nicht an. Die Pest, der Hunger, der Krieg, der Tod sausen über die Erde, dafs die Gebirge wie Kieselsteine fortspringen unter den Hufen der Pferde. Wir ahnen eine endliche Zerstörung alles Lebendigen. Sie ist denkbar für uns. Das ist es, was diesem Bilde seine grausenhafte Wahrheit giebt. Was die Griechen das Fatum nannten, die unergründliche Macht, die stärker als die Götter selbst ist, die tritt hier auf in den vier Gestalten und rollt wie eine ungeheuere Walze über die Erde, um alles platt und gleich zu drücken.

Wohin dieser Carton geschickt wurde, da hat er die

anderen Werke verdunkelt, die neben ihm ausgestellt waren. Von solchem Geiste, wie diese vier Reiter, sind die Dämonen erfüllt, die auf Michel Angelo's letztem Gerichte mit den Verdammten kämpfen.

Als Lünette darüber die Engel, welche die Schalen des Zorns ausgiefsen, **No. 41,** sie sind gleichsam die Ueberschrift dazu, die Wolken, die über der Landschaft schweben.

Der zweite Carton: Die Erscheinung des himmlischen Jerusalems, **No. 48.** Ebenso natürlich als der Glaube an die einstmalige Vernichtung der Menschheit ist der, dafs dennoch wenige Auserwählte entrinnen, um den Anfang eines Daseins zu bilden. Wie hinter uns die Sündfluth liegt, aus der Noah gerettet ward, und wie die Erzählung dieser alten Sage einem geheimen Gefühl der Anerkennung, es sei wirklich so gewesen, in uns begegnet, ebenso hegen wir für die Zukunft ähnliche Ahnungen, wir denken, die Sonne wird wieder scheinen nach all der Finsternifs. Alle konnten sie nicht vernichtet werden. Diesen Gedanken lese ich aus dem Bilde heraus. Auf einer Felsspitze haben die letzten Ueberbleibsel der Menschheit sich festgesetzt, da erweckt sie die himmlische Erscheinung aus ihrer Stumpfheit. Wie schön, dafs die Kinder sie zuerst gewahren und die Aelteren aufrütteln. Die Lunette, **No. 47,** mufs dazu genommen werden: Johannes, der von der Höhe herab dies hereinbrechende Glück sieht. Der Teufel, das böse Princip, wird gefesselt und in den Abgrund geschleudert, das Gute herrscht allein; ein Reich irdischer Seligkeit erschliefst sich. Von Ferne kommen die Könige, es zu begrüfsen.

Der dritte Carton, **No. 45:** Die Auferstehung.

Mit diesem Bilde hat Cornelius endlich das gegeben, was von dem Gedanken an ein jüngstes Gericht der Darstellung fähig ist. Kein Teufel mehr mit seinen Trabanten, keine sich quälenden, herabgerissenen, gekniffenen, verhöhnten Verdammten, sondern ein Erwachen der Guten und der Bösen zugleich, und jeder seinen eigenen Gedanken anheimgegeben. Auf dem Felsen oben liegt der Engel des Gerichts in Schlummer versunken. Keine äufsere Gewalt trennt und vereinigt die Gestalten. Das Entzücken derer, die sich wiederfinden, beherrscht die Stimmung des Ganzen.

Wie begreiflich, wie tröstend und beruhigend sind diese Scenen. Wenn von einem Dasein nach dem Tode ein ahnendes Gefühl uns beschleicht, da sträubt sich unser Gemüth gegen Bilder unbarmherziger Höllenqualen. Wir verlangen friedliche Vorstellungen. Ewige Verdammnifs und Teufel sind keine Begriffe, deren wir bedürftig wären, und die uns in irgend einem Momente des Lebens fruchtbringend vor die Seele träten. Wir verläugnen sie weiter nicht, denen gegenüber, die mit Heftigkeit an ihnen festhalten, aber wir wollen nichts damit zu thun haben. Wie schön hat Cornelius diese Ungewissheit dessen, was uns erwartet und zugleich diese sichere Hoffnung auf Glück und Versöhnung ausgedrückt. Selbst bei denen, die angstvoll sich wieder zu Boden stürzen oder entfliehen, ist nicht angedeutet, dafs sie einer ewigen Vernichtung entgegeneilen, sondern diese Verzweiflung, die sie fühlen, kann ebenso gut der letzte Moment der Qual sein, und im nächsten Augenblick auch über sie der Friede ausgegossen werden, dessen die anderen schon theilhaftig wurden.

Der vierte Carton **No. 46,** Der Fall Babylons.

Der Inhalt dieser Arbeit, der letzten die Cornelius in Berlin beendete ehe er nach Italien ging, entspricht meinem Gefühl nach, nicht in dem Maafse einem allgemeinen grofsen Gedankenzuge der Menschheit, wie dies bei den anderen der Fall ist. Es sind mystische Gestalten und Begebenheiten. Statt zu urtheilen bedenken wir jedoch: — ein Mann wie Cornelius, der hoch über der Masse der Menschen steht, die mit geringeren geistigen Gaben ausgestattet wurden, wenn der in hohem Alter in der Gestaltung solcher Dinge sein Genügen findet, mufs er, selbst wenn wir ihn nicht gleich verstehen, dennoch etwas hineingelegt haben, das nicht unverständlich an sich sondern unverständlich für uns ist, deshalb weil wir nicht mit ihm auf gleicher Stufe stehn. Die letzte Periode menschlicher Geistesentwicklung verliert sich naturgemäfs ins mystische. Bei Göthe war das ebenso. Die meisten Menschen werden schon bei 70 Jahren matter und fühlen sich abnehmend oder stillstehend. Wer von uns also besitzt einen Mafsstab, den Gedanken derer nachzugehen, die nahe den Achtzigern noch im Wachsthum begriffen einen Ausdruck dafür suchen? Wir können wohl das Einzelne der Composition benennen und erklären, wie die letzten Theile von Göthes Faust, aber uns fehlt die deutliche Erkenntnifs doch, welche geheimen Erfahrungen der Dichter mit dem Ganzen bezeichnen wollte.

Die Predellen enthalten die Werke der Barmherzigkeit. Die Predella **No. 43:** die Tröstung der Gefangenen, darauf, Die Tröstung der Leidtragenden, endlich Die Zurechtweisung der Verirrten. Die zweite Predella, **No. 49:** Die Speisung der Hungrigen. Die Auffassung dieser Scenen ist für Cornelius wieder ein Fort-

schritt. Während in den Figuren der Hauptbilder das Individuelle zurücktritt damit auch nicht das Geringste den Eindruck des Ganzen unterbreche, ist hier eine Reihe von Momenten gegeben, die vielleicht nur Cornelius allein so natürlich darzustellen vermochte ohne genrehaft zu werden.

Seine Figuren sind typisch; man könnte gleich ein Dutzend andere nach jeder erfinden. Bestohlen worden ist Cornelius sehr selten, aber unbewufst nachgeahmt in einer Weise, dafs man ganze Serien von Figuren aus den Bildern der verschiedensten Künstler herausnehmen könnte, die alle auf denselben Ursprung zurücklaufen. Denn dies steht unbestreitbar fest: erfinden kann nur das Genie, und jede schwächere Kraft borgt und empfängt von der stärkeren; und wenn sie sich ihrer absichtlich erwehren wollte, es bleibt ihr dennoch zuletzt nichts übrig als nachzuahmen. Und auf dieser Nöthigung, in geistigen Dingen an die stärkere Kraft sich anlehnen zu müssen, beruht alle Entwicklung und aller Fortschritt.

Im Jahre 1854 ging Cornelius zum letzten Male nach Italien und kehrte nicht zurück. Er lebt in Rom seitdem. Lange Jahre schon stockt der Bau des Camposanto. Dennoch arbeitete er fort an den Entwürfen dafür. Das letzte, was er hierhergeschickt hat, ist die Farbenskizze für die Altarnische des grofsen Domes, an dessen Bau aufs neue lebhaft gedacht wurde.

Bei diesem Werke, **No. 50,** ist zweierlei vorweg in Anschlag zu bringen. Erstens, dafs es als Entwurf nur eine Idee des Ganzen giebt, wie es werden soll, und zweitens, dafs es für eine gebogene Fläche bestimmt ist. Kommt es in kolossaler Gröfse zur Ausführung, so

wird es höher und schmaler erscheinen als hier, und dadurch die Mitte mehr zur Mitte werden. Auch wird dann die etagenförmige Eintheilung einen durchaus anderen Eindruck machen.

Dies Gemälde ist ein symbolisches. Es giebt im Bereiche des menschlichen Geistes eine Gattung von Gedanken, deren Darstellung in festen Worten nicht möglich ist. Es sind gleichsam nur Gedankenanfänge, und wir besitzen nicht die Kraft, hier abzuschliefsen und feste Anschauungen mitzutheilen. Deshalb bedienen wir uns der Gleichnisse, um anzudeuten, um was es sich handelt. Wenn die letzten Dinge, die wir in der Zukunft zu erwarten haben, unseren Geist berühren, können wir nicht sagen, wie sie eintreffen werden. Um sie trotzdem zu bezeichnen, nehmen wir zu Symbolen unsere Zuflucht. Wir legen gewissen Bildern oder Zeichen die Kraft bei, das anzudeuten, was wir meinen und deutlicher auszusprechen nicht die Fähigkeit besitzen oder Scheu tragen.

Ein solcher Gedanke ist der von der Erwartung des jüngsten Gerichts. Es ist uns überhaupt unmöglich, unsern Zustand nach dem Tode als etwas Festes zu erblicken, das wir mit Sicherheit in bestimmter Gestalt vor uns sehn. So wenig ein junger Adler, der noch im Ei steckt, sich den Zustand denken kann, dafs er mit ausgebreiteten Flügeln zwischen Sonne und Erde schweben werde, so wenig vermag sich unsere Phantasie beim Gedanken an die Unsterblichkeit und ihre verschiedenen Stufen aus bloſsen Ahnungen zu reellen Anschauungen loszuarbeiten.

Nun aber wird eine Darstellung dennoch begehrt. Es wird vom Künstler verlangt, das nicht Darstellbare

darzustellen. Er genügt den gemachten Anforderungen. Er benutzt diejenigen Bilder, welche seit langen Zeiten hergebrachter Weise für diese Dinge gebraucht worden sind. Und so ist es Cornelius gelungen, eine Composition von grofser Bedeutung hervorzubringen, wenn auch das, was wir schön daran nennen dürfen, sich mehr dem genaueren Verständnisse derer erschliefsen wird, deren Auge und Sinn an dergleichen Gemälde gewöhnt sind, als der unbefangenen Betrachtung anderer, die nicht sogleich wissen, was diese Reihen von Gestalten zu bedeuten haben.

Protestanten sind nicht gut in der Lage, die himmlischen Heerscharen, wie sie hier angeordnet sind, sogleich zu übersehen. Es ist eine Art geistlicher Schlachtordnung. Alle Gestalten, welche die Kirchengeschichte als Häupter ihrer Entwickelung aufweist, sind versammelt. Historisch genommen ist mir das Gemälde weder fremd noch meinem Gefühl widersprechend, allein als Altarbild einer protestantischen Kirche wüfste ich es kaum zu denken. Es wird eine Zeit geben, wo uns die katholischen Anschauungen wieder näher stehen werden, denn die älteste Kirchengeschichte, vor der Trennung der Confessionen, ist gewissermafsen ebenso gut die unsere als die der Katholiken. Diese Anerkennung unsererseits mufs jedoch eine freiwillige sein, und hat nichts Verbindliches, und so lange im Schoofse der protestantischen Kirche die Annahme dieser Freiwilligkeit nicht eine völlig durchgedrungene ist, stehen jene Zeiten und Männer und Thaten uns fern, und wir weisen alles ab, was über die Bibel und das von Jedem in ihr Gefundene hinausgeht.

Cornelius ist ein Katholik, es war also nothwendig,

dafs er seine Aufgabe als Katholik auffafste und dafs sein Gemälde in diesem Sinne ausfiel. Wir gewahren wieder den tiefgehenden Unterschied zwischen confessioneller und theologischer Kunst. Die confessionelle Kunst ist bedingt und gebunden, bestimmte Figuren müssen in bestimmter Stellung vorhanden sein, gewisse Symbole dürfen nicht fehlen und die Anordnung des Ganzen war vorher gegeben, ehe noch der Künstler wufste, wie und was er arbeiten wollte. Dagegen in der theologischen Kunst ist Alles in Freiheit der eigenen Willkür überlassen. Die Compositionen des Camposanto zeigen es. Wie treten uns da die Gestalten ohne Prätension entgegen, während hier die Kirchenväter und Märtyrer und alle die anderen Männer der Kirche, die einen festen geistlichen Rang haben, ohne Weiteres Anspruch erheben auf die äufsere Ehre, die ihnen zukommt.

Es ist durchaus natürlich, dafs Cornelius, wo es sich um kirchliche Dinge handelte, den von Jugend auf am Rhein, in München und in Italien empfangenen Eindrücken folgte. Er hat nie in einem protestantischen Lande gelebt. Der kurze Aufenthalt in Berlin ist kaum anzuschlagen. Da wo er sich seinem Genie hingeben konnte, findet sich kein Anklang an das, was ihn sonst dem gröfserem Theile des Volkes in Norddeutschland entfremden müfste. Wie frei und grofs haben wir seinen Gang vor uns. Zuerst der Faust und die Nibelungen, die beiden gröfsten deutschen Gedichte, reizen ihn. Dann die griechische Götter- und Heldensage, das Schönste und Gewaltigste, was es aufser dem Christenthume giebt, endlich dieses selbst und zwar in den Camposantobildern auf eine Weise gefafst, die nichts weifs von kirchlicher Trennung und streitiger

Lehre. Ueberall, wo er frei walten durfte, geht der Meister unbekümmert um alles Aeufsere seiner eigenen grofsen Natur nach, und wo ihm vorgeschrieben wurde, was er darstellen sollte, bequemte er sich den Verhältnissen an. Die Werke, welche in letzterer Weise entstanden sind, könnten ebensogut nicht da sein, Cornelius wäre derselbe grofse Künstler.

Er arbeitet in Rom an der Fortsetzung der Camposantobilder. Eins, die Grablegung hat er vor zwei Jahren in kleinem Mafsstabe in Tempera gemalt. Die Tafel ist nach England gekommen. Viele kleinere Arbeiten, die er von der ersten Zeit bis in die letzte neben den grofsen her geliefert hat, sind übergangen worden. Das Gröfste was er geleistet hat, besitzen wir hier und haben es vor Augen. Werden diese Werke uns erst vertraut geworden sein, dann wird sich ihre Wirkung auf die fernere Entwicklung der deutschen Kunst als eine durchgreifende manifestiren. Denn das allein fördert: immer von dem Gröfsten berührt zu werden, das geleistet worden ist, nicht um es nachzuahmen, sondern um die Gesinnung in sich zu nähren aus der es hervorging.

Aber es handelt sich hier nur zum geringsten Theile um die Kunst. Es hiefse den Werth Rafaels und Michel Angelos, Göthes, Schillers und Shakespeares sehr niedrig anschlagen, wenn man ihre Werke nur als Förderungsmittel für Maler, Bildhauer, Schriftsteller und Dramendichter betrachten wollte. Das wäre eine kümmerliche Beschränkung ihrer Wirksamkeit. An Jedermann wenden sie sich, jeden belehren, erheben und erquicken sie, wer es auch sei. Und so werden auch Cornelius' Werke, wenn sie sich erst eine würdige Stelle erobert haben,

wo sie, gleich den Schätzen des alten und neuen Museums, jederzeit und jedermann zugänglich sind, ihren Rang unter den edelsten Erzeugnissen der neuesten Zeiten einnehmen. Deshalb mufs jedem, scheint mir, der ein Gefühl für die Förderung des Volkes hat, daran gelegen sein, dafs das fernere Schicksal dieser Werke sich in einer Weise gestalte, welche dem eigenen Werthe, der ihnen innewohnt, und der Würde des Landes entspreche, in dessen Besitz sie sich befinden.

Berlin, Druck von Gustav Schade.
Marienstrasse No. 10.

GETTY CENTER LIBRARY

BERLIN
Druck von Gustav Schade
Marienstr. 10.